

『法隆寺・玉虫厨子絵―捨身飼虎図を中心に―』

長谷川 智 治

〔抄 録〕

「捨身飼虎図」を中心に、玉虫厨子各面の力量差を「表現」と「線」の二視点から観察した結果、絵画制作に携わった工人内で、

手本のやり取りがあつたことを読み取った。

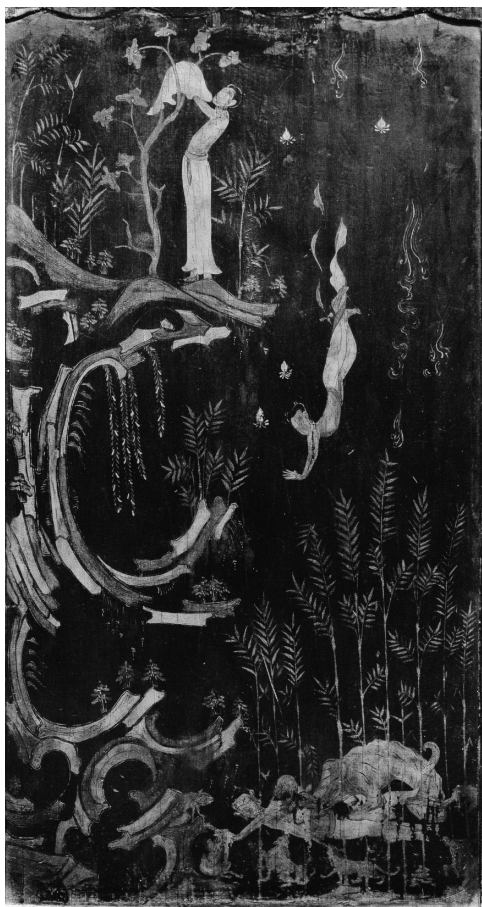
キーワード 玉虫厨子、絵画表現、漆、気、工人問題

はじめに

法隆寺・玉虫厨子^{〔1〕}と向き合い、一步一步足を進め、ぐらりと宮殿部と須弥座の四面に描かれた絵画を観賞すると須弥座にある「捨身飼虎

図」(図1)の芸術と技術、双方の質の高さにいつも心躍らされる。一見しただけでも、この図を描いた工人が、絵画制作を請け負った工人の中で群を抜いた逸材であつたことが読み取れる。事実、作品と同じ空間に立ち、各面と対峙をして気付くのは、その力量差である。これは玉虫厨子絵に複数の工人が携わっていたことを示すと云えるだろう。

図1 捨身飼虎図



このような印象を受ける要因の一つとして「漆独自の表現が成されているか否か」という点があげられる。漆は一般的な塗料とはその性質をまったく異とする^{〔2〕}。そのような漆の性質に対する理解の深さが力量差となり、作品に優劣を与え、各面の印象を違える要素に大きく関わると筆者は考えた。しかしながら、一枚の画中で漆と油という二つの異なる表現法が混在する玉虫厨子絵ではあるが、双方の線が著しく不協和音を奏でている様は見受けられない。これは材料に関係なく、「漆の特性を活かした表現を基調としている」からだと

思われ、そのような観察視点からも工人の技量差は伺い知れる。

本論文では「捨身飼虎図」を中心とし、その卓越した表現とそれを可能とした技巧を読み解いていくことを中心課題とする。その上で比較考察を行い、各面で顕著に見取れる表現力・技術力の差を明らかにすると、個々の特色を導き出し、絵画制作に関わった工人と「捨身飼虎図」を施工した工人との関係、そしてその位置付けを探ることを目指す。

なお、面の位置に関しては、図2の表記に従い記述をする(図2)。

先学によって様々な視点から数多く行われてきた玉虫厨子研究の中

でも、四面を飾

る絵画の材料が

何かという問題

については実に

多くの議論が重

ねられてきたが、

一九八三年一月

に河田貞氏らに

より『法隆寺昭

和資財帳』作成

の一貫で紡がれ

た紫外線調査に

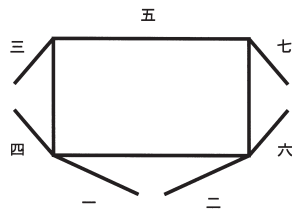
より、一応の解決をみることとなった。⁽⁴⁾ その結果、玉虫厨子は基本的

に朱・黄・青緑・黒の四色から構成されており、そのうち黄と青緑は

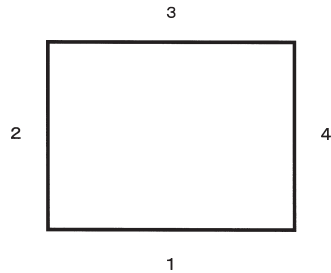
油を含み、朱と黒は漆であるという漆と油の併用を結論付けた。⁽⁵⁾ また

図2 玉虫厨子絵画 配置図

【宮殿部】



【須弥座】



- 一: 天部立像
- 二: 天部立像
- 三: 菩薩立像
- 四: 菩薩立像
- 五: 靈鷲山図
- 六: 菩薩立像
- 七: 菩薩立像

- 1: 舍利供養圖
- 2: 施身開偈圖
- 3: 須弥山図
- 4: 捨身飼虎図

この玉虫厨子絵制作に関わった工人の数についても、幾つかの説が出されている。⁽⁶⁾

他にも多くの角度から光を当てられた玉虫厨子ではあるが、作品と密に接し、作品そのものから情報を読み取っていくという研究手法は意外にも従来十分に成されておらず、このような視点を加えることで新たな研究観点が生まれると筆者は考える。

玉虫厨子絵にあるような表現は他に類例をあまりみない。しかしこれは井上正氏が述べるように⁽⁷⁾、この玉虫厨子は古代中国人の民族思想である「氣」を如何に表すかと云うことを基本としており、そこに描かれた細く繊細ながらも力強く揺らめくように引かれた線は、「雲氣」⁽⁸⁾であると解釈できるのである。また井上氏はこの玉虫厨子に描かれた絵画について「雲氣空間を前提とした絵画……」であり、「雲氣の関与しない部分はないと云ってよく、厨子全体が「氣」の集積として表現されている」と述べている。そのような意味でもこれら「氣の表現」は作品中でも重要な意味をもち、個々のモチーフがただ闇雲に表現されたのではないと容易に想像がつく。これは玉虫厨子絵観察の中でも重要なキーワードとなる。

なお今回論述の進行上、(4)に関しては形式・様式の双方を詳細に観察し述べていくが、他の面の詳しい内容・観察・画像については、拙稿並びに図版本等を参照して頂きたい。⁽⁹⁾

第一章 「捨身飼虎図」をめぐる

第一節 形式について

「作画の形式」

周知の通りこの図は、『金光明經捨身本』に記された本生譚^⑩を元に描かれ、物語は異時同図法によって展開される。画面は大まかに三つに分けられ、へ崖上で自身の上衣を樹木にかける摩訶薩埵太子（以下A）へへ崖上から投身をする太子（以下B）へと上から下へという流れをもつ。そしてこの三つの場面の舞台となっているのが左方に描かれた山岳で、画面全体の約半分を占める。それを構成するのは堀塗り技法^⑪によって描かれた大小様々な形をもつブロック状のパーツであり、それらの集合によって岩崖はその姿を成している。山頂、つまり物語の始まりとなる場は、穏やかな曲線をもつ盛り土のような堀塗りのパーツが描かれる。

この山岳には多くの植物が生える。岩壁からはシダ科のような植物が下がり、山岳の頂上、中腹、麓には竹が生え、その隙間には背が低い団扇を思わせる植物が顔を覗かせている。画面中、唯一一本しか描かれていないのが、山頂で太子が衣を掛ける少し背の高い樹木である。背の低い植物に似た形をした、大きな葉を枝の先端にもつ。

この舞台に登場するのは、異なる時間に存在する三人の太子と、最終場面に登場する一匹の親虎と七匹の子虎である。

山頂に立つ太子は沓を履いており、腰布を巻いてそれを太めの帯で留めている。上半身はやや反らせて両手で着ていた上衣を自身の丈よりも少しだけ高い枝に掛け、顔もそれに合わせてやや上方を見上げる。再び太子の足元に眼を移す。沓は片方しか見えていない。これはこの平面に描かれた世界に奥行きがあることを示している。

続いて山頂から身を投げ、落下の直つ只中の太子が描かれる。この太子も軽く上半身を反らせて胸を張り、両手を地面に向けてぐつと伸ばして手を開き、自分が落ちるであろう竹林をしっかりと見据えている。膝は軽く曲げ、極自然な形を取る。足先に眼を向けると太子は沓を履いておらず、素足である。これにより投身の際に脱いだことを想像させるが、崖の上に沓は表されていない。腰布は大きく揺らめいており、太子が高所から身を投げ、今まさに落下の最中であることをうまく捉えている。

地面に落ちた太子は当然のことながら絶命をする。太子の顔はここまで左斜めから捉えた描写であったが、ここで初めて正面を向く。身体を横たえて正面をこちらに向け、眼は閉じられている。右手は上げ、左手は下げる。左足は親虎の後脚に乗るような形で、やや浮き上がる。虎の親子に身を供する太子は、至る所から血を流している。その箇所は右肘、左肩、腹部、右足先、左足先であるが、特に腹部には引き出された臓物が表現され、壮絶なラストシーンが描かれている。

この壮烈な最終場面にのみ登場する虎の親子はどうか。虎は合計八匹描かれており、当然親虎の身体が一番大きい。痩せこけた身体に施された縞模様から、それがようやく虎であると分かる。前脚は太子の下半身に乘せた上で折り曲げている。首は長く、眼は大きく見開く。その口には赤々とした太子の臓腑が含まれており、入り切らないものは口元からこぼれ落ちている。七匹の子虎は、皆太子から少し距離を計りながらも空腹に耐えきれず、太子に口を付けているように描かれ、そのうち三匹は、半身が画面の外や岩影に隠れていることにも注目したい。またストーリーとは直接関わないが、AとBの周りを浮遊する雲

氣と蓮華は、太子の尊い行為を視覚的に後押しをする。蓮華は各太子に二つずつ描かれている。蕾は球根のようであり、その下には六ないし七つの点が配されており、萼のようにみえる。A 近くものは蕾の中を塗り込み、膨やかな様相を示す一方、B は堀塗りによって花卉を表し、縦にやや細く描かれている。雲氣は大小合わせて六ヶ所に現れ、すべて上から下へと沈み込んでいくように縦長に流れている。線の集合体として一つ一つの雲氣を表し、これもまた蓮華と同様に太子の傍に描かれるが、A に二つ、B に四つとその数は異なる。B に一番近いものが最も長く、それは翻る腰布とほぼ同じ長さである。その周りの雲氣はやや短めであるが、A 付近に描かれた雲氣よりも上から下に流れるような動きをみせる。

「線の形式―漆と油の使用法―」

ここまで（4）が如何様な要素から構成されているかをみてきた。ではそれらを描く際、漆と油はどのように使用されているのかに眼を配ってみよう。なお漆と油の見分けについては、河田貞氏の報告を主として参考にさせて頂いている（図3）。

ではまず舞台となる岩屋である。大小様々な形式で描かれた、実に表情豊かな堀塗りのブロックを組み合わせ、躍動感に溢れた岩山を描いている。まずブロックの輪郭線だが、すべて朱か黄で引く。中の塗り込みはと云うと朱、黄、青緑の三色によって行われているが、ブロック内の隙間、つまり堀塗りの堀の部分には地の黒がみえているので、実質一つのブロックに対し三つの色が含まれることになる。ブロックによって大

図3 捨身飼虎図部分に使われている色



きさは異なるが、色別に分類すると朱が二十三、黄が二十二、青緑が二十二とその数に若干の差はあるものの、ほぼ同数のブロックから成っていることが分かる。なお、山頂部分は輪郭線・塗り込みともに青緑を施す。

植物は、その殆どが青緑を主色としている。三ヶ所に描かれ、舞台装置としても大きな役割をもつ竹は茎・葉に至るまですべて青緑であるが、節の部分にのみ点々と朱漆を置く。画面中央の岩から下がる四本のシダ系植物は細い茎をもち、それを左右から挟むように点を並べ、葉を表現する。その配色の殆どは青緑だが、中に時折朱による葉を混ぜている。その横には馬の尾のような植物が顔を覗かせている。これは堀塗りの表現からなっており、輪郭は朱、塗り込みは青緑である。中段などにみられる細い茎をもち、その先に実を付ける植物はどうか。茎は青緑で実は朱であり、その姿は藤のようにもみえる。団扇のような植物は画面上に計二十本描かれている。配色はすべて同一であり、数本引かれた細い茎は黄、青緑の葉が茂り、その中には朱の点によって実のようなものが表されている。

三度にわたり登場する太子はすべて同じ配色から成る。肉身部分は

黄で、髪は輪郭線を引くのみで地の黒を利用して黒髪を表す。面貌は眉・眼・鼻を黒線で引き、口には朱を置いている。上半身と少し隙間を空けて巻かれている腰布も黄で塗られている。腰布は朱によって描かれており、縦に皺をよせる衣文は黒によって引かれる。Bのなびく腰紐は裏地をみせ、翻っている部分に青緑が用いられている。またAではみられなかった結び目をもつ帯状の布が揺らめいており、それは黄によって表現される。杳は頭髮表現と同じ手法によって黒い杳が表されている。なおCから引き出された臓腑は朱から成る。

虎の親子は黄を主色とする。虎の縞模様は太子の衣文同様、黒によるものである。顔は磨耗が激しく定かではないが、こちらも太子と同様の手法と思われる。

雲氣は朱と青緑、二色の線によって表現されている。一色一色で別々の雲氣を描くのではなく、二色の線を数本一組で一単位とし、雲氣を表している。

最後に空中を浮遊する四つの蓮華である。これらはすべて朱によって描かれる。使用されている色彩は朱一色なのだが、堀塗り技法を用いることで地の黒が線としてうつすらと現れ、一見すると朱と黒の二色が施されているようにみえる。

以上、主として河田氏の研究成果に基づき、(4)の形式とそこに盛り込まれている様々な要素とそれらに使用されている色、そして素材について述べてきた。朱と黒から成る漆と、黄と青緑から成る油、これら二つの異なる塗料で描かれたモチーフが混在する画面から一歩

下がり、全面を一望に拝した際、やはりその双方が著しく不協和音を奏でている様子は見受けられない。むしろこの二つの塗料は、ある一つの方向を向き、それを目指して使用されていると云ってよいだろう。ではここからは個々のモチーフがどのような筆の胎動から、如何様な表現によって生み出されたという点に観察の眼を向けよう。

第二節 全体の表現について

全体を見渡してまず眼を奪われるのは、リズムのよい筆致によって描かれた画面左半分を占める山岳であろう。大小様々なC字形を幾重にも重ねたその姿は、絶壁に激しく打ち付けられ飛沫をあげる荒波を連想させる。この玉虫厨子絵には堀塗りのブロックを充積させた山岳ないしその一部は幾度も登場するが、他の面よりも明らかにその表情は豊かである。ブロックに施された堀塗りも断然うまく、絶妙に空間を空けて塗り込んでいる。各ブロックは独立しているが、ただ集合しているのではなく、個々が己の役割を意識しながら身を寄せ合うかのような印象を受け、この荒ぶる岩崖は一つ一つが神秘的な空気をその身に纏っている。

では今一度岩崖全体をみてみよう。頂上の山肌は穏やかである。ブロックの集積による表現ではないという点は、このような印象を生む大きな起因となっているのだろうが、それもまた意図的な表現と云える。中段の湾曲は一番大きい。ブロックの集合体として一つの湾曲を示すその姿はさながら生物であり、顎が外れんばかりに大きく口を開け、さも落下してくる太子をどうにか受け止めようとしているようで

ある。Aの足元すぐ下に描かれた小石のようなブロックと、それを優しく覆うように引かれた緩やかに弧を描く細い線が、この大きく開かれた口のような表現と相俟って、かつと力強く見開かれた眼を見る者に彷彿させる。岩の細かなうねりはCの横、つまり麓部分が最も強い。一見まとまりのない湾曲を重ねるようだが、すぐ横で行われているこの物語の壮絶な終末を考えれば理に叶った表現と云えよう。

このように観察を進めると、あることに気付く。それは太子の行為に対して、この一つの大きな塊である山岳は説話上の場面によって岩崖の表す舞台空間が三つに分けられているのではないかと私考した。では、各面に描かれた表現と舞台空間に眼を凝らしてみよう。

〔第一場面〕

まずAの場面である。衣の掛けられた樹木はSの字形に身を湾曲させ、その形は太子の身の動きと呼応している。その表現はどことなくぎこちないが、太子のためにその身を屈めるも、何かを察知し身じろぐような枝の動きをみせている。一方他の植物たちは自然にその場に佇む。これからその身を捧げようという太子の表情は、実に冷静である。眼をやや細めて口は固く結び、ある種の決意を想わせる。枝に掛けられた上衣は重力を感じさせず、その中に何かを含むような軽さを孕み、布の端は静かに揺らめいている。また太子の腰布の裾もやや翻りをみせており、徐々にはあるが場の空気が動き出していることを感知させる。

その場に音もなく、ふっと姿を表したような二つの蓮華と雲気はどうか。蓮華の蕾は丸みが強くふっくらとしており、萼部分は両手を大きく

広げているような印象を受ける。ここで注目すべきは蓮華の蕾部分である。後にもふれるがこの蕾は先述の通り、堀塗りによって朱で表現されており、中は完全に塗り込められている。雲気はと云うと双方共に短く緩やかに湾曲した線によって構成されるが、やや寸詰まりである。それもあつてか雲気そのものが流動している様子はあまり感じられない。

〔第二場面〕

続いてBの場面である。太子の地面をまっすぐに見据えるその表情は、悟りの境地を想わせる。視線は手の平を抜け、竹林を臨むかのようである。下半身を纏う腰布は大きくはだけ、すでに頂上にいたときのような衣の整いは見られない。その中には、Aには描かれていない結び目が顔を覗かせている。それによりほどけ出したことを暗示させる腰帯の長く流麗に翻る表現は、太子が高所から身を投げ、いかに速い速度で落下していったかをこの静止した空間で存分に物語っている。

太子の頭部付近に描かれた二つの蓮華はどうか。この投身場面に描かれた蓮華はやや細長く、固く閉じられた花卉の表現が堀塗り技法によつて表されており、一目で蓮華の蕾であると認識できる。つまり頂上付近の蓮華とは表現が異なっているのである。一見類似はしているが、表現が異なると云うことは、それに込められた想いが異なることであり、何か明確な意図をもつて描き分けていることが示唆される。

そしてこの場面において最も力強く、最も躍動感に溢れた表現が大きくC字形に湾曲した岩崖表現であろう。頂上の静粛からは一変し、獣さも山岳より一匹の大きな獣が出現してきているような様であり、獣

の視線は落下する太子をはっきりと捕えている。この獣のような岩崖を構成するのは、大小様々な色彩をもつ表情豊かなブロックの集まりだが、表現的破綻は一切感じられない。むしろそのようなブロック群が一つの目的に向かい、一斉に動き出したような趣である。いかに巧妙かつ緻密な構想のもとで、この山岳が構築されたかを肌で感じ取れる。これは植物にも当て嵌まる。一つ一つは小さな存在だが、どれが抜けても画面が寂しくなってしまう。動きそのものは獣のような岩崖だが、それに付随する植物たちは「それでもこの蠢く物体はあくまで山の一部なのだ」ということを我々に教えてくれる。

〔第三場面〕

最後にCの場面である。これまで太子に付き添ってきた雲気や蓮華の姿はここにはない。ただ静寂と終わりに満ちた場面が広がっている。眉や口、閉じられた眼にも力など入っておらず非常に穏やかであり、苦痛を思わせる要素は一つも見当たらない。むしろ今世での自分の成すべきことを成した満足感すら匂わせる表情である。それとは真逆に腹から引きずり出された赤々とした臓腑は、現場の劇的な終焉を物語る。この両極にある静と動は、太子の想いとその場の情景であり、必ずしも同じ方向を向いた感情ではないのだが、『捨身飼虎』という説話のクライマックスには相応しい描写と云えよう。

虎の親子の表現はと云うと非常に稚拙である。親虎の首や脚は相当長く、尾は柴犬のようにくると曲がり、臀部ではなく腰の辺りから生えている。子虎はさながら、狐のようにみえる。しかし何日もちろ

に食料を口にせず、餓死寸前であることはその骨々しい体部の描写から十分に分かる。これを描いた工人は虎の実物はおろか、その図像すら見たことがなかったのだろう。耳にした「虎」という生き物の情報を頼りに筆を走らせたことを想像させる。そのような稚拙な虎たちであるが、先にもふれたように三匹の子虎は、下半身が画面の外ないし岩の影に隠れている。これはこの空間がそれだけに限られたものなのではなく、この『捨身飼虎』という物語をフレームに当て嵌めただけであり、その世界はフレームの外にも広がっていることを観る者に想像させる計算された効果を孕んでいる。

では最後の舞台となった竹林をみてみよう。これまで登場してきた竹に比べて成長した姿であり、各々が背を競うように高く身を伸ばしている。葉は竹の上方に最も多く茂っており、中ほどにはややあるものの、地面近くには生えておらず、植物の特性を捉えた写実性に富む描写と云える。また二ヶ所、竹の枝が折れている部分がある(図4)。これを縦に結ぶと、その先には落下してくる太子が描かれている。これは落下中の太子と落下後の太子をつなぐ要素である。つまり、竹の枝をなぎ倒しながら地面に落下したという、ここには描かれていない過ぎ去った時間の中で起こった現実が、この残された、たった二ヶ所の小さな折れた枝の中に込められているのである。

図4 捨身飼虎図
(折れた竹部分)



絶命した太子が頭を向ける岩崖はどうか。これまで見てきた頂上の静かな山肌とも、激しく蠢く獣のような岩崖とも異なる表現がここにはある。この場面での岩崖は自由の一言に尽きる。C字形や逆C字形などの小さな岩片を自由に配置し、ブロック同士の空間が空くことを目的としたような場面を描いている。これは一つの目的のために集う、煉瓦を積み重ねたような投身の舞台を構成するブロックとは異なり、個々の岩片が思い思いにその身を踊らせている。それにより生まれた岩崖同士の隙間は、地の黒を山岳の一部に取り込み、軽快で柔軟性に満ちた印象を見る者に与える。

このように特異な表現がふんだんに盛り込まれた最終場面の岩崖表現は一体何を示すのだろうか。ここまで太子の心情を映したような静かな頂上の山肌や、投身の太子を救おうとせんばかりに大きく蠢く獣の如き岩崖と観察してきたが、この最後の場面の岩崖は何か特定のものを形容しているように思えず、その姿は何ものでもない。何ものでもないが故に、何ものにも成りうるような：そんな印象を強く受けるのである。ここにまさしく「氣」の表現の一端を見て取れると考えた。

「氣」は『淮南子』『天文訓』¹⁵が説くように万物の源である。この「氣」については既に井上正氏が的確な解釈を述べている。¹⁶それに倣って考えるならば、『捨身飼虎』の最終場面であり、太子の身を犠牲に目的の果たされたこの終焉の地にこそ最も「氣」が充滿していると考えられ、目視不可能な「氣」の充滿する光景を、我々にも視認できる岩崖という姿を借りて表現したのではないか。それゆえに、岩でありながら我々の知るような通常世界の岩ではなく、尋常でない岩崖表

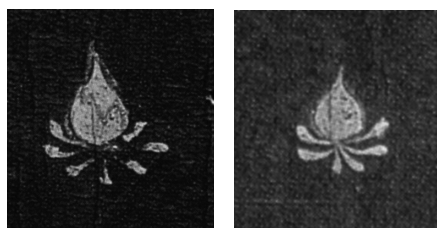
現を生み出したと私考する。

「舞台空間の構成と表現」

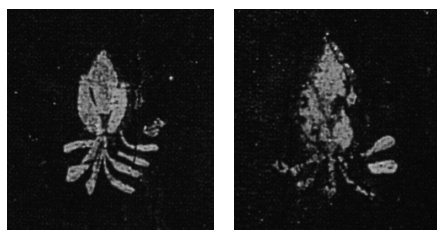
では異時同図法という技法の中で、どのような空間表現が成されているかに眼を移そう。

まずここで問題としたいのは、二つの表現をもつ蓮華（ここでは仮にA近くに浮かぶ中の塗り込められた蓮華を宝珠形蓮華、Bに描かれた蕾の描写をもつ蓮華を蕾形蓮華と呼ぶ）についてである。この二種類の蓮華は先述の通り、形式こそ類似するがその表現は異なっており、別々の物を表している。宝珠形のものの中が塗り込められ、ふっくらとした様相をみせる一方、蕾形蓮華は堀塗りによって蕾を表し、その身は縦に細長くなっている（図5）。この蕾形蓮華がBに対応した表現であること

図5 宝珠形蓮華と蕾形蓮華



宝珠形蓮華



蕾形蓮華

は明白として、その上に並ぶ宝珠形蓮華はどの場面に属するのであるか。まず考える前に注目しておきたいのが、Bの乱

れた腰布と帯である。はたはたと揺らめき、翻る様は空を切るように

落ちていく情景を見事に描写している。またその衣の裾が、第一の場面である山岳の頂上の高さよりも上方に位置している。つまり、太子は場所としては描かれている山岳の頂から身を投げるのだが、時間軸で考えた場合、この崖から身を投げたのではないということが分かる。そのように表現を読み取ると、ここに描かれてはいないが、このBが身を投げた頂上はもつと上方に位置し、そこには主を失った黒い杳の姿を想像させる。またこの『捨身飼虎』の説話中で最も劇的な展開をみせる投身の場面に、広く空間を割いたとしても、それは当然の選択と云える。さらに宝珠形、蕾形の両蓮華が一場面に現れているのは、太子の尊い行為に対して聖なる存在が数多く荘厳していると解釈でき、ここに描かれた蓮華はすべてBに対応する文様であると分かる。

山岳はここまで述べてきたように、Aが立つ静寂に満ちた頂の山肌・Bを救わんと大きく湾曲する岩壁、そしてCが頭を向ける蠢きの微動を孕む岩片、と云うように、すべての山岳の部分が描かれた三人の太子それぞれに対応した表現が成されていた。つまり、この画面の左半分を占める舞台として描かれた大きく尋常でない山岳は、ただの一個体なのではなく、これもまた時間軸の異なる山岳の部分（舞台）を切り取り、そして組み合わせられているのである。そのように考えれば、前述のような各場面での岩屋に対し、舞台に合った描写が選択されていると理解しても何ら不自然はない。

第三節 線の表現について

では最後に線の表現をみてみよう。ここまで貫徹して作品と向き合

い、観察を進めて感じたことは、非常に均衡のとれた線が画面全体を支配しているということである。所々にぶれも見られるが、これは意図的なものだろう。画面に描かれたどのモチーフに眼を向けても、筆の強弱を存分に発揮した線によって生み出されている。ではいくつか、線の表現を観察しよう。

まず漆と油の双方によって表現されている雲気である。線の表情はよく似ている。漆はその粘性から考えても筆を早く走らすことはできず、ゆつくりと筆を引くことで漆独特の肉持ちの良いふくらとした線が生まれる。雲気を構成する朱の線もまた、その効果を存分に発揮して引かれている。筆にはたつぷりと漆を含ませ、筆先を画面に対して垂直に軽く下ろし、そしてゆつくりと雲気がまるで上方から下方に向かうかの如く、雲気の尾に向かって筆を動かかし、そして最後には消え入るようにつつと画面から筆を抜いている。では油で引かれた青緑の線はどうか。こちらの線もまた筆に塗料をうんと含ませ、ゆつくりとした筆運びで下から上に向かって線を引く。油は漆とは異なり粘性を低くできる。つまり、すばやく筆を走らせても線は擦れることもなく伸びやかに引くことが可能ということであり、これは塗料のもつ長所の一つと云えるだろう。しかし、その効果がこの雲気表現には見当たらない。つまり意図的に油の特性を殺し、線を引いているのだ。これにより油は漆と似た表情をみせる。このように双方は悠々とした線ながら、特定の形をもたない雲気というモチーフを筆の強弱によって自在に表す。筆を次にどのように動かせば、穂先がどのように動き、如何様な線が生み出されるのかを作り手は熟知している。そのような

円熟した技量の上に成り立ち構成されるこれら雲気の線は、一本一本が独立しているのではなく、まるでみえない余韻で全てが繋がっているかのようである。

では、竹の表現に眼を移そう。ここに漆のような、筆遣いに対する制限はない。しかもこの対象は節の部分に朱漆を置くものの、そのほぼ全てに青緑を用いることから漆との関わりを気にせず描けるモチーフと云える。しかしその筆致を観察するとどうか。これもまた植物が地面から芽を出し、天に向かって生えるかの如く筆を下から上に向かいゆつくりと動かしている。幹と節にみられる線の強弱は、筆圧によってうまく節を捉え、途切れることなく線を引き切っている。その筆運びはさながら漆を扱うかのようであり、まるで油の粘度を漆と同等になるよう調整しているかのような感触を受ける。

上村六朗氏が密陀絵の発展と衰退を述べる中で、「…私が考えるのは漆の粘性を減じて油の如く筆さばきよく自由に駆使し得る様にするか、又は油を漆の如く堅牢なものに変へてつたならこの種の絵の上に益する所が多いであろうと云うことである。」¹⁷と云うように、当時の工人らも同様のことを考えていたことは想像に難くない。しかしそれが叶わぬならばと、異なる材の併用から生まれる表現の差異を少しでも緩和すべく、油を扱う際も、常に漆の表現を意識し、筆を握っていたのではないだろうか。

以上、一部ではあったが線の表現を観察しても、この面に引かれた油の線は、漆独特の線と比べても見劣りのしない表現がなされている

ことが分かった。このような線の印象に対し、奈良県教育委員会事務局文化財保存課は厨子絵の材料が漆か油かは断定していない上で、「…粘気の多い絵具で引張って行つたような痕跡が見え、平面を塗りつぶす時でも筆は細く、塗りむらの多い点が目立っている。」¹⁸と述べ、材料に関係なく画面上を走る描線が同じ表情であることが述べられている。また漆絵説を唱える源豊宗氏は厨子絵を観察する中で、「…此の厨子の繪畫に現はれてゐる描線が、強靱なる感じと共に一種の粘着性を感じしめるのは、一はその漆といふ顔料の然らしむる所であらう。然し此の一種の粘着性といふものは、啻に其の描線に於いてのみならず、畫かれた形象そのものにも感じる所である。」¹⁹とし、漆の線が生み出す独自の表情を活かせる作画を行っていたことも示唆している。つまり、漆のみならず油が含まれている線に対しても、同様の意識が込められていたということとなり、実に興味深い見解を説いている。

このように線は勿論のこと、ここまで観察を重ねてきた構図や表現などを加味して考えても相当の技術と経験、そして芸術性を兼ね備えた作者によって（４）が描かれたことは明白である。

第二章 「施身聞偈図」と「捨身飼虎図」の比較

以上が（４）についての詳細な観察結果である。ここでは似た構図・表現・技法によって描かれた（２）つまり「施身聞偈図」²⁰（図６）の観察と比較からその差異に眼を向ける。

ではまず共通点からみていこう。双方共に異時同図法によって本生譚を描き、主人公は三度登場する。画面左に詰めるようにC字形に湾

曲する堀塗りのブロックを積み上げた岩崖が描かれ、隣り合うブロック同士の塗り込みの色が重ならよう配慮している。また山頂はなだらかな曲線によって山肌を描いている。この山岳には植物が多く、S字形に身体をくねらすものや竹、シダのような植物が自生する。投身する主人公は両手をぐっと前方に伸ばし、その近くには雲氣と蓮華が飛んでおり、聖なる行為に呼応するような表現が成されている。

図6 施身聞偈図



相違点としては、まずその技術力・表現力を上げることが出来る。もっとそれが顕著に表れているのは物語の舞台である岩崖であろう。(2)のものは細やかな堀塗りブロックの集積によって描かれ、一見その表現は緻密に見える。しかし作品から一歩足を引き、全体として画面を捕えるとうどうだろうか。(4)に表されたような躍動感や生命力をそこからは感じ取れない。堀塗りの塗り込みや線も、繊細と云うよりも、臆病と云った方が適切かも知れない。同じ本生譚であっても

別の物語を描くものの、その舞台となっている情景の形式は(4)とかなり類似はしている。しかし(4)に比べて(2)は山岳全体の動きは少なく、まるで型に嵌められて作られた置物のように無表情であり、何よりも舞台である山岳が積極的に物語に関与してきていないという点は、(4)とは大きく異なる点に上げられるだろう。

また雲氣に眼を向けると、(4)のような軽さや流麗な伸びは少なく、繋がり無く別々に浮遊しており、雲氣同士の関係は薄い。蓮華は比較的用まく描くものの、その表現は宝珠形蓮華しか描かれておらず、(4)のような蓮華表現の多彩さはない。また七つの蓮華も雪山童子に対応しているような配置ではなく、その関係性は表現上希薄と云えよう。

空間として全体を捉え、観察をして最も強く感じることは窮屈さである。岩崖そのものの大きさは(4)と大差ないのだが、前述のように技術と表現力に対する不安から来る臆病な筆致によって筆は重ねられ、重苦しい印象を与えている。これは(2)の画面全体にも云えることである。特にこの画面の狭さを決定的なものにしているのは、帝釈天が背を向ける岩片とそこから生える樹木である。(4)では「半身が隠れた子虎」と云う小さな要素を描き込むことで、フレームの外にも世界が広がっていることを観る者に暗示していた。しかし、(2)ではどうだろう。恐らく岩片と樹木は同様の効果を狙ったものなのだろう。しかし画面下部から上部まで図案を描いてしまうことで真逆の効果が表れ、閉じられた空間を生み出してしまった。それにより、構図的にも視覚的にも逃げ場を失った空間にはモチーフが混在し、物語の展開は読み取れるものの、画面の構成要素同士が有機的な繋がりを

感じさせる部分は少なく、それぞれが独立した表現となっている。

このように(2)と(4)は技量や表現の力量もさることながら、この構図構成の稚拙さが最も(4)との出来の違いを雄弁に物語っており、形式こそ似ているものの、そこに込められた技術や表現には大きな開きがあると云えよう。

第三章 各面との比較

このような観察の眼を他の面にも向け、その内容をまとめると以下のようなになる。

宮殿部

一↓体の捻りや、「気」に反応して自然に揺蕩う冠帯布の動きなどを見ても、その表現力は高い。漆と油の線に乱れはなく、似た表情をみせる。また剣を握る右手の肘を後方に引き込む描写などから、空間に対する認識力の高さが窺える。

二↓非常に細やかに描くものの、弓なりに曲がつた戟などの表現から筆に不安を感じる。線自体は漆・油ともに巧く引くが、その線に頼り過ぎており、線に支配された空間は一段と狭苦しく感じさせる。

三↓菩薩の発する「気」に呼応するような冠帯布の動きや、優しく静かな面貌や手の表情などから相当の技術を感じる。線は漆・油ともに膨やかである。空間に関しても枠に捕われない大胆な作画が行われている。

四↓画面全体に工人の筆に対する自信の無さが溢れ返っている。

冠帯布の動きや面貌、体の動きなど、どれもぎこちない。筆は定まらず、それは線のぶれなどに見られる。限られた空間に翻弄された結果、窮屈な表現となっている。

五↓鳳凰と雲気の互いを意識するような表現や、日月により山頂付近に光がいち早く差し込むという情景を表すため、画面上部に朱を多く用いるなどの細やか描写は眼を奪う。漆と油の線も共存をし、躍動する筆の動きからは表情豊かな線が生まれる。

六↓全体を通して表現が固いが、構図は悪くない。飴細工の如き冠帯布などの表現から、工人の技量が知れる。線の乱れは各所にみられる。左手先は画面から出ているが、フレームを意識してか全体は萎縮して描かれている。

七↓表現はやや固いが、冠帯布の揺らめきや自然に握られた手などから、それなりに筆に慣れた工人の作と云える。線はリズムカルに引かれ、筆の動きに対しては経験の高さを感じる。全体から窮屈な印象は受けない。

須弥座

1 (図7) ↓部分により力量が異なる。全体の構図や水盆、水から派生するグプタ式唐草²⁾、舍利容器、香炉などの表現や線に関しては習熟したものをを感じる。それに比べ、僧や彼らの坐す岩崖などが見劣りするのは否めない。

2 ↓筆に自信がなく、表現力・技術力ともに高くはない。無表情に直立する岩崖や堀塗りの塗り込みなどからもそれは読み取れる。線は油ほど漆をうまく扱えていない。空間はモチーフ

図7 舍利供養図



に埋め尽くされ、息苦しさすら感じる。

3 ↓ 表現力豊かで、須弥山の麓に巻き付く二匹の龍や、特定の形をもたない水というモチーフをうまく表す。線は漆・油共にうまく扱うが、漆の線に少々ぶれが見られる。全体的に空間は線に頼り過ぎており、やや窮屈である。

4 ↓ 表現力・技術力ともに高い。細かな部分から過去を暗示させるなど、他の面にはない表現を鏤める。線にも力があり、油の線も漆の表現に寄り添うような表情をもつ。空間の捉え方も秀逸で、卓越した芸術性をも兼ね備える。

を扉絵に描かれたものと一枚絵のものに分類し、順に並べると以下のようになる。なお(1)については部分によってその技量が異なるため、ここでは対象から外す。

この考
察を元に
玉虫厨子
に描かれ
た絵画を
表現と線
双方の視
点から比
較を行い、
その優劣

図8 霊鷲山図と須弥山図の鳳凰と雲気



霊鷲山図



須弥山図

《扉絵》
・表現 三 ↓ 一 ↓ 二 ↓ 七 ↓ 四 ↓ 六
・線 三 ↓ 一 ↓ 二 ↓ 七 ↓ 四 ↓ 六

《一枚絵》
・表現 四 ↓ 五 ↓ 三 ↓ 二
・線 四 ↓ 五 ↓ 三 ↓ 二

更に山岳を舞台に描かれた一枚絵である四枚の絵画を、遠景から望むものと近景から臨むものに分類すると次のようになる。

〈表現〉
・遠景 五 ↓ 三
・近景 四 ↓ 二

〈線〉
・遠景 五 ↓ 三
・近景 四 ↓ 二

この結果を参考に、(1)を含めた各面を振り返ってみよう。

まず(五)と(3)の鳳凰と雲気に眼を向ける(図8)。(五)の鳳凰は筆を自在に操り、表情豊かな線によって描かれ、最少の筆で最大の効果を生み出している。対して(3)の鳳凰は、やや線に不安はあるものの、それなりに筆の扱いに慣れた工人の手によるものだと分かるが、線に頼り過ぎるあまり、鳳凰は重苦しい印象を与える。雲気にも同様のことが云え、(3)よりも、(五)を手掛けた工人の方が高い技術を具えていたことは一目瞭然である。

続いて上文でもふれた(4)と(2)、そして(1)である。まず

雲気（図9）からみてみよう。（4）のものは漆・油共に伸びのある柔らかな表現が成される。一本一本の線には息遣いを感じ、それぞれを意識し合った統一感をみせる。（2）の雲気は油をうまく引くが、漆は線の太さが揃わず、手放しに柔軟であるとは云い難い。（1）は漆・油の線を共に細く繊細で、流れるような表現をみせる。

図9 捨身飼虎図・施身聞偈図・舍利供養図の雲気表現



捨身飼虎図



施身聞偈図



舍利供養図

竹の表現はどうか。（4）は筆の強弱を最大限に利用し、節や枝葉を描くと共に〈折れた枝〉という要素を表現に含ませることで、画面に描かれることの無かった過ぎ去った時間を表している。しかし（2）と（1）にはそのような細やかな描写は見られず、（2）の竹は線自体うまく引くが、枝や葉の関係性が希薄な箇所が所々にみられ、（1）は竹そのものに勢いがなく、また表情もない。

岩崖表現に眼を移すと（4）のものは生物の如く蠢き、躍動感に充

ち満ちている。その中で表される時間・空間の異なる三つの舞台をうまく融和させて一つの岩崖とし、それを「気」を視認させる媒介とするなど、実に柔軟な発想から成っている。しかし（2）はどうか。同じ本生譚を描き、異時同図法で展開される絵画であっても、そのような創意工夫は感じられず、表情は固い。（1）に至っては、表現も脆弱であり堀塗りが潰れてしまっているブロックもある。

第四章 玉虫厨子絵制作の工房体制についての一試論

―おわりにかえて―

さて、ここまで（4）の詳細な観察と他の面との比較を行ってきた。ここまでの考察から導き出された技術力・表現力の明確な差は、玉虫厨子制作に携わった工人らの関係に次のような可能性を示唆させる。それは漆の表現力・技術力の高い、工房での師匠格の工人が（五）や（4）を描き、弟子らがそれを手本に（3）や（2）を描いたのではないかと云うことである。

天部立像にも同様のことが云え、他の面ほどの技量差は無いものの、優作であった（一）を手本に（二）を描いたと考えられる。

菩薩立像にも等しいことが行われているのだが、こちらは手本をただ写し描いたわけではない。すでに述べた扉絵での優劣判断から、天部立像を除き優作から順に並べると、三↓七↓四↓六となる。これが四枚中上位二枚と下位二枚で、向かい合う菩薩立像の形態が成立していることに気付く。これはまず工房の上位技術者が、先に向かい合う左右面から成る菩薩立像の扉絵を完成させ、それを手本として下位技術者がもう一

組の扉絵を描いたと考えられる。しかしそのままの状態で宮殿部の左右にこの二面を嵌め込んで、左右で技量差が大きく開いてしまい、全体のバランスを欠いてしまう。そこで完成した扉絵の片面を交換し、左右の完成度の均整を図ったのではないか。これによりこの菩薩立像は、二面四枚の絵画を一人一枚で制作したことが明らかとなるだろう。

最後に問題としたいのが、師匠格の工人の仕事についてである。再三述べてきたように、この玉虫厨子絵はこれまで云われてきたような少数で制作されたものではなく、より大人数で工房をあげて制作されたものであった。それは手本の供給という観点からも明白である。しかし、その手本を描いた人物は果たして複数いたのだろうか。結論から述べてしまえば私は私否であると考ええる。

この玉虫厨子絵を構成する大枠の画題としてあげられるのが、遠景の山岳・近景の山岳・天部立像・菩薩立像・の四つである。先に並べた各面の優劣を見た際、この四つのすべてが比較の中でも上位にあることに気付く。これはつまり、工房の中で最も表現に技巧、経験に優れていた工人が遠景の山岳である(五)、近景の山岳である(4)、天部立像では(一)、菩薩立像では(三)を手掛けたのではないか。そのように考えれば、この工人の造った四面の手本を下の者達は参考として、絵画制作にあたるのが可能となる。ならば似た構図でありながらも、その表現力・技術力にこれだけの大きな差が生まれたことも頷ける。またこれは小さな部分ではあるが、この四面に共通するのは「空間(枠)に捕われない表現」である。この描かれている部分はあくまで聖なる世界を枠に当て嵌めただけであり、その外にも世界は遙

か広がっているという余裕ある構想の元に描かれているという解釈がなければ、このような絵画は生まれない。

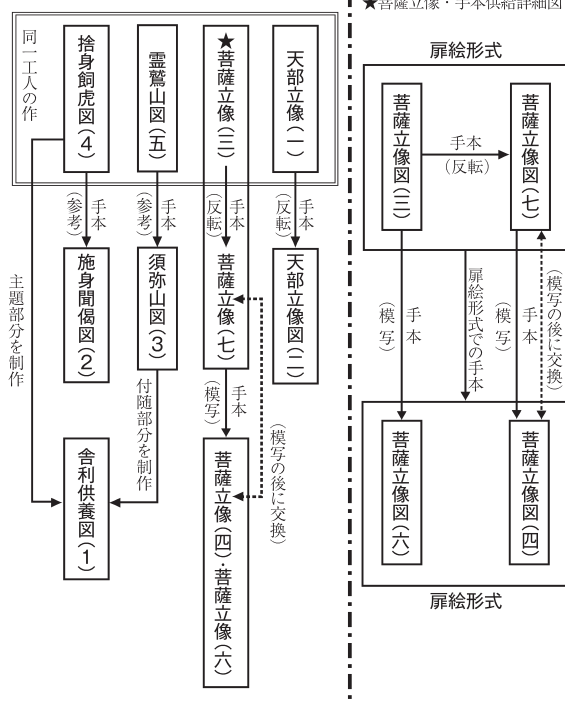
(1)についても思考する必要がある。先述の通りこの面にのみ、一画面中に複数の筆を感じ取ることができる。詳細に観察すると蓮華に飛天、それを取巻く雲気から水盆を支える蓮華坐までのY字形の空間と、その他の部分とで筆を違えている。前者の方が断然巧く、描く対象を「聖」と「俗」に二分していることに気付く。つまり雲気などとの比較から、(4)の工人が画題の根幹を成す「聖」を描き、それに付随する「俗」を下の者が描いたと考える。掘塗りの塗り込みや霊獣の筆などから、「俗」部分は(3)の工人が手掛けたと考えるのが相応しかろう。このような一画面中での分担を行った理由は定かではないが、効率的な作業とは云い難い。

それらを加味しつつ、どの作業段階から分担が始まったのかと考えた。筆者は拙稿の中で絵画制作の具体的な体制について述べたことがある。⁽²³⁾ その中で、一枚の絵画制作には仏教の説話などを熟知した僧、僧からの細かな説明を元に下絵を描いた画師、そしてそれを漆で描いた漆職人の三人がチームとなって制作にあたったと推測した。これは仏教が伝来して間も無い日本において、特化した職にあった工人らの仏教世界に対する理解の深さに疑問を抱いたからである。工人らがこれら經典について十分な知識を得ていなかったであろうことは、すでに春山武松氏⁽²⁴⁾も示唆している。しかし今回考察を進める中で、「果たして画師は存在したのだろうか」という疑問に辿り着いた。仮に画師が存在していた場合、本来下絵の段階で決定する全体の構図や表現など

の善し悪しと、漆や油での表現・技巧の善し悪しはこれほどまでに符合はしない。つまり漆や油に限らず筆を扱う人間は、下絵も自らの手で描けると考えるべきなのである。このように理解すれば、各面を担当した工人らは各々下絵の段階からすべてを一任されていたことが示唆され、ただ闇雲に下絵を描いたのではなく、漆で施工することを念頭に、その独自の表現を存分に発揮できる作画が成されたのではないだろうか。

これまでの考察結果をふまえ、玉虫厨子絵がどのような工房体制から生まれたかを考えると、絵画制作に関わった工人は秋山氏や濱田氏の云うような二、三人ではなく、より大人数の七人を取り組まれ、手本の供給などが行われつつ、一工房をあげて制作されたと私考される(図10)。

図10 玉虫厨子・工房体制見取り図



また工房作と云うにはあまりに師の作風を重視せず、形式のみを真似たその作画に、この玉虫厨子を製作した工房は元から組織されていた集団だったのではなく、臨時的集団であった可能性も俄に浮上してくる。想像を豊かにすることが許されるのであれば、師匠格の工人は人選の権利なく、発注者が予め用意していた工人を起用する他なかったのではないだろうか。もしそう考えうるのであれば、これは指導という名の元に行われた技術伝播と云え、当時の未だ発展段階にあった合理性の低い初期的な工房体制の一端を、ここに見ることができるのである。この玉虫厨子が語りかけてくる多くの言葉の中には、日本漆工芸の産声も含まれているのかも知れない。

〔注〕

- (1) 玉虫厨子法量
 - ・扉絵(一、二、三、四、六、七)：横一三・二cm(九・四) 縦三一・〇cm
 - ・宮殿部背面(五)：横四七・七cm(三五・二) 縦三一・〇cm
 - ・腰板(一、二、三、四)：横四九・五cm(三五・五) 縦六五・〇cm
- (2) 秋山光和・辻本米三郎著『奈良の寺6 法隆寺玉虫厨子と橘夫人厨子』一九七五年三月 岩波書店

漆の主成分はウルシオールで、空気中の水分と反応して乾燥する。このウルシオールが漆気触れの原因である。季節によっても異なるが日本産の漆の場合、摂氏二五度〜三〇度、湿度七五〜八五%という高温多湿の状況が好ましい。また乾燥にも制約があり、乾く前の漆は油などの異物に弱い。一度乾いてしまうと非常に堅牢なものとなる。(参考)・荒川浩和『漆工芸』保育社一九八二年八月／松田権六『うるしの話』岩波書店 二〇〇一年四月
- (3) 六角紫水氏や松田権六氏ら漆芸家による漆絵説(六角紫水「玉虫厨子絵」の顔料は密陀僧に非ざる辯」『飛鳥藝術の研究』佛教美術第三冊 佛教美術社 一九二九年六月／松田権六「玉虫厨子の漆絵について(その1)」『古美術一七』三彩社 一九六七年四月)、紫外線

調査をもとにした上村六朗氏らの油絵説（上村六朗他「正倉院密陀絵調査報告」『書陵部紀要』四号 宮内庁一九五四年三月）、そして亀田孜氏の人物の肉身部の明白と朱の混合とする油絵説（亀田孜「玉虫厨子と橘夫人厨子」『日本絵画館 第一巻』講談社一九七〇年）などが展開された。

(4) 河田貞「玉虫厨子の調査から」『伊珂留我 法隆寺昭和資材帳調査概報2』小学館一九八四年六月

(5) 4に同じ（松田氏の云うように、地の黒は透き漆を幾度も木地に直接塗り重ねていった結果生まれた黒褐色であり、直接黒漆を用いたわけでない。つまり厳密に云えば、太子や虎で使われている黒漆とは別の黒ということになる。またこの木地に直接漆を吸わせるという施工法は、作品の実用性・長期保存を視野に入れた制作であったことも明白である。（松田権六「玉虫厨子の漆絵について（その1）」『古美術一七』三彩社一九六七年四月）

(6) 先学の中で最も細やかな観察を行った秋山光和氏は、表現や筆遣いから(2)と(4)が異なる工人の手によるものとした上で考察を進め、(五)(六)(七)と(一)を前者、(一)(二)(三)(四)と(三)を後者が手掛けているとし、玉虫厨子絵はこの二人の工人の手によって描かれたものであると結論付けている（秋山光和「玉虫厨子・橘夫人厨子の絵画」『奈良の寺6 法隆寺玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店一九七五年）。石田尚豊氏は、絵画の画面配置を「観賞者の視線の動き」という観点からAとBに二分化できるとする説の中で、「秋山光和氏が玉虫厨子絵の描法を精緻に追うことによつて、二人の画師によつて書き分けられているという新たな発見をされたが、その区分は、不思議とこのAB二区分と同じであることは注目される」とし、秋山説を支持している（石田尚豊「玉虫厨子絵考」『國史學』第116・117合併号 国史学会一九八二年三月）。また有賀祥隆氏は詳しい考察内容にはふれていないが、須弥座の四面に關して、二人ほどの画師が(1)及び(4)と、(3)及び(2)を担当して描いたと述べている（有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂一九九一年五月）。濱田隆氏は(五)と(2)の系統、(4)系統を手掛けた工人に分けられるとしており、明確な答えは示さないが複数の工人が関わったことを述べている（濱田隆『佛世界のミクロコスモス—玉虫厨子絵の構想—』『玉虫厨子』小学館一九九九年）。その他にも河田貞氏らも絵画の優劣から、複数の手によるものであると示唆しているが、深くは言及されていない（河田貞

「玉虫厨子の調査から」『伊珂留我 法隆寺昭和資材帳調査概報2』小学館一九八四年六月）。さらに工人の人数にはふれていないが、小杉一雄氏は「『あれだけ壁面を極彩色で描くのは、どうしても中心となる者が有り、周囲に多くの助手を必要とせねばならぬ。故に、もし渡来した畫工が中心となつたとしても、當時既に相當の門閥となり、又手腕も有つた日本在住の畫工の中から助手として参加したもののが有つたと考へるのは、必しも無理では無からう。』と述べており、当時の工房体制の可能性の一端を上げている（小杉一雄「法隆寺に見る山石圖」『考古學雜誌』第二十八卷 第四號 考古學會編一九三八年四月）。

(7) 井上正「氣の世界」『岩波 日本美術の流れ2 7—9世紀の美術』岩波書店一九九一年十二月

(8) 万物の根源であり、目視することの出来ない「氣」を眼に見えるようにしたのが「雲氣」である。それを表現したものが雲氣文である。これは七世紀以前の中國美術に多く見られ、井上正氏は聖なるものと雲氣との關係を大まかに三つに分類している。（7に同じ）

(9) 長谷川智治「玉虫厨子漆絵の表現と技法—中國墳墓出土の漆芸品との比較—」『2004年度 京都造形芸術大学大学院 修士課程 作品集・論文集』京都造形芸術大学大学院芸術研究科二〇〇六年六月（拙稿では全面を漆絵として論を進めているが、漆と油の相互使用であると訂正する。）

(10) 金光明經捨身本第十七 T一六一三五三—三五六

(11) 地とは異なる色で線を引き、その中にやや隙間を空けて輪郭線と同じ形で塗り込む、地の色を利用した彩色法。この技法は大陸から伝播してきたものであり、象嵌の模倣を起源とする説が小杉一雄氏によつて唱えられている。（小杉一雄『中國文様史の研究—殷周時代爬虫文様展開の系譜』新樹社一九五九年五月）

(12) 4に同じ

(13) 4に同じ（林良一氏は墨と記述するが（『奈良六大寺大観 補訂版 第五卷（編）奈良六大寺大観刊行会 岩波書店二〇〇一年三月』）、河田氏の調査報告（河田貞「玉虫厨子の調査から」『伊珂留我 法隆寺昭和資材帳調査概報 2』小学館一九八四年六月）ではどちらであるかと断定はしないが、氏の述べるように定着の具台を鑑みれば漆と考えるのが妥当であろう。）

(14) このような衣文に対し、町田甲一氏は「『衣文の襷の整え方などは、飛鳥彫刻の止利式仏像の褶襞表現に通ずるものがある。』と独自の

- 見解を述べている。（町田甲一「二つの厨子」『増訂新版 法隆寺』時事通信社一九八七年一月）
- (15) 楠山春樹『新釈漢文大系 第54巻 淮南子（上）』明治書院 一九七九年八月
- (16) 7に同じ
- (17) 上村六朗「一、密陀僧の源流、附、べにとおしろい」『上村六朗染色著作集 一』思文閣出版 一九七九年一月
- (18) 奈良県教育委員会事務局文化財保存課編『奈良県文化財全集5 法隆寺III』一九六五年三月
- (19) 源豊宗「玉虫厨子及び其の繪畫に就いて」『飛鳥藝術の研究 佛教美術第十三冊』佛教美術社 一九二九年六月
- (20) 本生譚（大般涅槃經聖行品第七之一 T一六―三五三―三五六）を描いたものであり、異時同図法によつて物語は展開されていく。異なる時間に存在する雪山童子は三度登場する。捨身飼虎図のように上段から下段に物語が進む構図法と比べ、施身聞偈図の方は竹林の羅刹から始まつて婆羅門に到り、崖上の婆羅門から再び羅刹の傍の帝釈天に戻るといふ回轉構図をとるところにこの図の特色がある（石田尚豊「玉虫厨子絵考」『國史學 第116・117合併号』国史学会編 一九八二年三月）。また石田茂作氏は画中の雪山童子の着衣を取り上げ、「…修行者の服裝は左衽である。上代には埴輪像に見えるが、下つては法隆寺五重塔塑像中にもある。」とし、これも含めたその他の面との考察結果として、「…純粹の飛鳥時代の要素よりも白鳳の要素が、非常に多く含まれていることが分かる。」としている（石田茂作「玉虫厨子の制作年代」『法隆寺雜記帖』学生社 一九五九年七月）。その一方、小杉一雄氏は「…本生図中の人物や山岳・岩・土坡・樹木などに見られる堅い線によつて輪郭が縁どられた平面的な表現を六朝繪畫の正統的技法を受け継ぐものとして、厨子の制作年代を飛鳥時代の比較的早い時期に置く見方がある…」（小杉一雄「玉虫厨子に見えたる山岳描法の源流」『東洋學報 第貳拾貳卷 第壹号』東洋協會調查部編 一九三四年一月など）とし、制作年代に關しても諸説あり、未だ定説はみられない。特に詳細な表現觀察を行った秋山光和氏は本図について、「…画面はこの第二・第三の場面を、左上から右下へと円環的に描き続け、捨身飼虎図よりさらに充実した構図法をとる。」とし、「…C字形の断崖は物語の舞台として一層有効に働いており、また右下にも別の岩山を覗かせ、その上に生えた喬木がしなやかな曲線を描きながら、画面の右端いっぱい
- 延びて、枝先は二羽の鳥を止らせ、山中の自然を示すとともに、右向けに開いた構図を引き締め、完結させている。」と述べ、捨身飼虎図よりも施身聞偈図の方が、作品として優れているという見解を示唆している（秋山光和「玉虫厨子と橘夫人厨子」『奈良の寺6 法隆寺 玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月）が、この秋山氏の觀察結果には疑問を抱く。
- (21) この唐草文様については從來雲氣文と見做されてきたが、安藤佳香氏の研究によりインドに始まるグプタ式唐草であると結論付けられた。安藤佳香『佛教莊嚴の研究―グプタ式唐草の東伝―』中央公論美術出版社 二〇〇四年二月
- (22) 8に同じ
- (23) 春山武松「『玉虫厨子』の諸問題」『東洋美術特輯 日本美術史 第二冊』飛鳥園 一九三二年一月（その他では、田中豐藏氏は「…或は疑ふ、本厨子の畫家、始めより金光明經若くは涅槃經を知らず、唯だ聞き傳へたる説話を、様に依りて畫きたりしに過ぎざらんかと。」（『玉虫厨子に關する考察』『大塚博士還曆記念 美學及藝術史研究』岩波書店 一九三二年一月）と述べ、小野玄妙氏は制作地が日本ではないと説く中で、「…私等は推古時代の我國の佛徒に、涅槃經の文を讀み分けて是の如き圖像を製作する力能ありしや否やを疑ふ。」（古代中央亞細亞の佛教藝術に對する疑義―特に法隆寺の玉虫厨子につきて卑見を述べ―）『小野玄妙佛教藝術』著作集 第八卷 大乘佛教藝術史の研究」と述べている。）
- 【図版資料】
- 『法隆寺大鏡 第三輯 厨子篇』東京美術學校編 大塚巧藝社 一九三二年一月
- 『奈良六大大觀 補訂版 第五卷』奈良六大大觀刊行會編 岩波書店 二〇〇一年三月
- 右記以外の見取り図等は筆者作制
- 【付記】本論文は、第五九回美学会全国大会で発表した内容を改変・追加したものである。
- （はせがわ ともはる 佛教大學研究員）
（指導：安藤 佳香 教授）
- 二〇〇九年九月三十日受理